

- [7] 邓乔彬《中国绘画思想史》，贵阳：贵州人民出版社，2001：1319。
- [8] 云吉译注《清代画论》，长沙：湖南美术出版社，2003：386。
- [9] “总体相关性”和“逻辑关联性”是西方人文研究模式的基本特点。此说参见袁刚《钱钟书：爱智者的逍遥》，北京：中国社会科学出版社，2005：157。
- [10] 俞剑华编著《中国古代画论类编》（下），北京：人民美术出版社，2000（2）：980。
- [11] 同[7]，1335页。
- [12] 水天中、郎绍君编《二十世纪中国美术文选》（下卷），上海：上海书画出版社，1999：369。
- [13] 作于1908年，修改于1912年。见郎绍君、水天中编《二十世纪中国美术文选》（上卷），上海：上海书画出版社，1999：7-9。
- [14] 蔡元培所说的“美术”指今天所说的“艺术”。前面提到的鲁迅所用的“美术”也是指“艺术”。
- [15] 转引自同[3]，55、57页。
- [16] 同[3]，70页。
- [17] 同[13] 第27页。吕澂是在20世纪较早区分“美术”与“艺术”概念的人，他所说的“美术”指造型艺术。他对“美术”与“艺术”的区分见该篇《美术革命》一文。
- [18] 同[13]，29页。
- [19] 丰子恺所译金原省吾两文载1930年商务印书馆《东方杂志》第27卷《中国美术专号》第1号。两文后又被收入1932年北平立达书局出版的姚渔湘编《中国画讨论集》。陈振濂指出：前文译自金原省吾《支那上代画论研究》一书的第二章“顾恺之”第二节“画论”，后文译自金原省吾《支那上代画论研究》[后编]第七章“东洋画的基础概念即六法之意义”。参见陈振濂《近代中日绘画交流史比较研究》，合肥：安徽美术出版社，2000：248-249。
- [20] 刘海粟于1929-1931年游学于欧洲的法国等国家，他在《中

- 国画上的六法论》序言中说：“其间（指该著作）姚最以前，间有采及日人金原省吾之著述，然见解不能苟同之处，亦复不少。自张彦远以后，则独抒所见，聊贡一得。”《刘海粟艺术文选》，上海：上海人民美术出版社，1987：224。
- [21] 俞剑华没有留学背景，但他的中国画理论和绘画史著作都受到西方学术的话语方式的影响。他是陈师曾的学生，陈师曾受日本学术影响，俞剑华自然也受到来自日本的影响。俞剑华在《国画研究》一书的第三章“画理之研究”第一节“概说”中说：“今当将历代论画理之书，统加整理，汰其糟粕，留其精华，审其发展之程序，评其价值之大小，加以系统之组织，使之整然有序，仿西洋美学之例，编成中国之美学，如此则可以显示中国画理全般之面目，循此而进，将来亦可得合理之发展。”俞剑华《国画研究》，南宁：广西师范大学出版社，2005：45。
- [22] 李长之没有留学背景，但他懂德文，翻译过几部德国著作。他的《中国画论体系及其批评》一书的学术方法和观点受到德国学者玛尔霍兹的影响，他在该书导言中说：“在玛尔霍兹（Werner Mahrholz）讨论文艺科学的方法时，曾说学术材料的处理可有两种观点，一是体系的一哲学的（Systematisch-philosophisch），一是历史的一实用的（Historisch-pragmatisch），这见之于他的名著文艺史学与文艺科学（literargeschichte and literarwissenschaft）。温克尔曼写他的古代艺术史（Geschichte der kunst des Altertums），也分了两部分，第一部分是所谓艺术本质的研究，也就正是由体系的一哲学的出发，第二部分是专讲演进，也就正是从历史的一实用的出发。”“国人对于中国画论和中国画，在过去从历史的一实用的观点去整理者多，从体系的一哲学的观点去整理者少。现在此作即是从后者出发，作一个初步的尝试。”李长之该著试图用现代语言建立一个明晰的中国画论体系。何怀硕主编《近代中国美术论集（六）》，台湾：艺术家出版社，1991：3。

- [23] 沈叔羊1935年曾赴日本留学，为撰写《国画六法新论》一书曾在上海、日本大阪辛勤收集资料。他在该书“自序”中说：“参考西洋绘画的新理论，用科学化的方法，加以整理与检讨，找出几个原则来，使中国绘画理论放出新的色彩，在世界艺坛上自成为一种独立的体系。”参见陈池瑜《中国现代美术学史》，哈尔滨：黑龙江美术出版社，2000：249。尽管沈叔羊撰写该书时，他在上海、日本大阪收集的资料已“全部遭受了损失”（见《国画六法新论》原版自序），但他受到来自日本的影响是不可否认的。可以说，沈叔羊所参考的西洋绘画新理论及科学化的方法，其途径主要来自日本。
- [24] 金城虽然于1900-1905年在英国学习法律，但后来撰写的《画学讲义》（1921）仍是传统片段式话语方式。《画学讲义》是讲学笔记的汇集，所以并不系统。
- [25] 余绍宋虽然于1906?-1910年在日本学习法律，但后来撰写的《书画书录解题》（1932年国立北平图书馆初版）、《余绍宋书画论丛》（北京图书馆出版社2003年版）等关于书画理论方面的著作，主要还是传统话语方式。不过也有个别文章是现代形态的，如《中国画之气韵问题》（1937）。
- [26] “叶维廉在《中国文学批评方法略论》一文中曾经指出，西方文学批评是以‘陈述—证明’为主干的批评，其路数为先由阅读至认定作者的用意或要旨，再抽出例证加以组织阐明，然后延伸并得出所得的结论。不管是归纳还是演绎，都要把具体的经验解释为抽象的意念，其顺序为始、叙、证、辩、结。而中国文学批评是超分析性、演绎性的，往往是点到为止。”（李一《中西美术批评比较》，石家庄：河北美术出版社，2000：114-115。）“始、叙、证、辩、结”不仅是西方文学批评的论文程序，也是西方所有学术论文的程序，这种程序实际上也是西方论文的结构方式。

# 奇崛凝重的大写意风骨——沈耀初花鸟画艺术漫谈

文 ▸ 潘丰泉

沈耀初，这位在台湾漂泊了近半个世纪后又是在两岸关系日益改善发展的20世纪末享誉于画坛的艺术巨子，随着学术界对其大写意花鸟画艺术成就研究的不断深入，他那以文人画精神为毕生艺术追求的人生信念以及在中国画星空中独具的艺术光彩，也越来越引人注目。

20世纪八九十年代，有不少客居台湾的著名画家，陆续探亲访友或回大陆定居，进行广泛的艺术交流与创作活动。在这股文化寻根的大潮中，大陆民众认识了沈耀初、余

承尧、刘国松等一批岛内中国画家的艺术面貌。今天，他们的绘画创作和个人风格已成为20世纪中国画艺术承上启下的重要部分。

不同于刘国松选择一条前人未曾走过的现代水墨画之路，不同于余承尧从“不中不西”的起点上构筑山水画新的表现意象，沈耀初的大写意花鸟画所具有的文人画精神和表现特点，在当今多元的画坛上，让人为之赞叹。

20多年前，孤身在岛内飘泊着的沈耀初，“不管生活在如何颠沛困苦之中，那几

根秃笔和一方破砚，始终敝帚自珍，随身携带”<sup>[1]</sup>。当《告台湾同胞书》发布之初，沈耀初就同岛内许多人一样开始了去往大陆的寻亲之旅。作为一位离开故土近半个世纪的老人，在饱尝世态炎凉之后，一定是带着那种“漫卷诗书喜欲狂”和“近乡情更怯”的心情踏上归乡之路的，正如他在1987年母亲节画的《母亲花》，饱含深情的笔墨刚健清新，构思简洁。这笔墨挥洒的瞬间，是他对故土亲人的眷念。他早期的画多取材于传统题材，如四君子等，而到了能够踏上落

叶归根行程的这一时刻，这位游子则把他那份归心似箭的情感，一一倾注于勾染泼洒：如故乡月下、芭蕉池塘、农舍疏篱间那许多的小生灵……这一幅幅画面都是对故乡乡情亲切而独到的追寻，令人称绝。沈耀初先生所画的鸡、鸭、鹅，活灵活现；所写的盘中佳肴，清香诱人……在落墨挥毫间，一气呵成，往往生发出意外效果，堪称这时期的佳作。虽然，独在异乡飘泊的沈耀初生活得有些清苦，但因那抹不去的乡恋，犹如一幅幅迷人的清远色彩，自然让他心如止水专于画事，故所塑造的艺术形象与平民心目中的美更加接近，质朴而真挚。他的画里没有旧文人画那种凄惘的伤感调子，即使以曲折跌宕的走笔所画的泼墨画《梅石图》等，或许可以窥探他一时所受的遭遇、心中的不平，也无非是借笔墨一吐为快，聊以渲泄世间风雨带给他的烦恼；而他大多作品总是流淌着充满阳光的欢快调子。这也是沈耀初艺术以情动人的一个方面。

始终将传统文化艺术融入笔墨审美之中的沈耀初先生，在运用文人画语言表现个人及当代艺术情感的道路上努力探索，这也成为他一生对写意花鸟画艺术追求的不竭动力。他的画面既有自我的表现图式，也会从历代大师那里汲取有益的地方，以丰富作品的写意内涵。如明末的徐渭，清初的八大山人，近代的吴昌硕，现代的齐白石、潘天寿，他们在艺术上各有非凡的一面，在形成个人艺术风格的同时，也将文人画艺术推向高峰，令后来者敛衽间无言。吴昌硕以如椽之笔揉金石韵味于运笔用墨，无不丰富了文人画艺术蕴涵，令人荡气回肠；齐白石鲜活的艺术气息和清新自然、贴近生活的题材风格，使旧有的文人画程式如脱胎换骨，为之一新；还有潘天寿一味强其骨的刚健正气等等。这些让人陶醉的笔墨艺术千姿百态，美不胜收，无疑给后人以艺术上的许多启示。

当中国美术馆于2000年岁尾推出沈耀初写意精品展时，着实轰动了大半个京城。北京是中国的政治和文化中心，故而这次展览也成为世纪之交中国画坛的一项重要活动。人们从沈耀初的花鸟画作品里，无不感受到其写意风骨中一股鲜活的艺术气息。艺术的美是多方面的，但大多时候，人们只有默默地通过品味大师巨匠在冥茫之中创造的各种意境去感悟艺术。那么，沈耀初写意花鸟画究竟给了我们什么样的艺术启示？在那些芳

香的画面上，在艺术表现的方方面面，他为20世纪的写意花鸟画增添创造了许多有益的因素，重塑了一种中国文化精神建构与艺术表现一以贯之的畅怀有力与坦荡磊落的大写意品格。

### 一、纵横涂抹

凡作大写意花鸟画者，多注重于笔情墨趣，这是由于花鸟画易于在笔墨挥洒中见效果，因此，横涂竖抹就构成了画面各种不同的用笔特点。在某些近现代大师的作品里也有涂抹的地方，但多用墨线勾勒后再大笔大墨挥洒，故笔墨语言有相对的程式化。收录于沈耀初画集的20世纪七八十年代的不少作品，其涂抹成分往往多于之前的五六十年代，而这时期，正是其个人艺术风格走向成熟的时候，体现在涂抹成分多于勾勒的效果，或者融勾勒揉涂抹于一体，形成了一种特有的混沌朦胧的艺术效果。在以涂抹手法完善画面的整体上，沈耀初不拘一格，明显与其他大师有所不同，体现出沈氏笔墨蒙养的独特一面。如，同样是画墨鸡，齐白石表现的是以那种相对细致的用笔，按鸡的形态结构勾墨点染完成，较有写生特点；而沈氏干脆就是大笔涂抹，有的时候也在形的要害处用中锋画出，但其余处索性就靠涂抹收拾，似乎概括简洁的意象多了一些。这种由大笔涂抹形成的生动气韵、酣畅淋漓的笔墨效果一定程度上体现了当代绘画的视觉风格。如《报得三春晖》和完成于1988年的《追》、1980年《全家福》、1970年《雏》《护子图》及《合家欢乐》等作品。当然也可追溯到他还表现了游鸭、群鹅，或者更广泛地说，沈耀初从20世纪七八十年代开始到后来任何题材的写意画作品，多以涂抹手法完成之。

吴昌硕所追求的写意效果是通过画面的金石味取得的，特别强调了中锋用笔，如他所画的硕桃、古梅等。但沈耀初不唯中锋出处，大多时候画兴至浓，侧锋与笔肚一并于中锋，故而浑然一体，再加上后期多用半生半熟的宣纸表现，故独具笔情墨趣的特殊效果。他在1976年的自序中写道：“课余便背人涂涂抹抹地尝试起来。”<sup>[2]</sup>虽是沈先生的谦逊之词，但多少反映出他对笔墨的另一种感悟。这在他后期的作品风格里都有所体现，“以达至自然表露的自家风貌”<sup>[3]</sup>。

### 二、形式构成

沈耀初写意花鸟画艺术的自家风貌，是



《母亲花》沈耀初 1987年

他那批创作于20世纪七八十年代的作品体现出来的。当时正是台湾经济全面上升、民众生活水准有很大提高的时候。在文化艺术方面，如画坛先后出现了“五月画会”和刘国松现代水墨画探索<sup>[4]</sup>。这些求新、求变革意识不只是单方面的艺术个性使然，而是一种新思想意识引导画家进行全方位艺术实践的结果。在这样的大形势下，即便以文人笔墨为己任的沈耀初，也不可能拒绝其他艺术元素的影响。如经常举办的现代绘画展，为每一位画家——包括像沈耀初这样以“传统”精神为审美表现的艺术家的关注。那么，一种全新的、完全体现了现代绘画设计元素的“构成”，对于章法布局变化将有不少影响，并且改变了画面视觉效果，这是沈耀初个人艺术图式中不同于吴昌硕、齐白石等画家而特别值得关注的地方，他不是一位拒绝新事物、死抱旧程式的“迂腐”之人。较之于人物画或山水画，绘画的“点线面”元素往往在追求笔情墨趣的花鸟画上体现得更多一些。再者，一般传统型写意画家，更注重一笔下去后笔精墨妙的细微变化，而不在意点线面之间的构成关系，容易出现散、软、小、轻、薄等问题，但沈耀初的画面处理得整体强悍（当然与潘天寿用大山水意识



构成画面那强悍视觉效果的花鸟画，两者还是有所区别的）。如沈耀初20世纪70年代画的“笼鸡”，就是借助了那笼具枝条错落的穿插与墨鸡上下几处的墨块，构成点线对比；配景的草丛与地面的几抹用笔间有趣的呼应，使画面显得充实、别致而耐看。其他如80年代所作《柳塘游鸭》、70年代末所作《篱菊小雀》，作品中的这部分画面构成因素明显多于50年代的作品，且同样是画菊的布局，就有不同于吴昌硕或齐白石之处，在形式上多了些尝试。可见，现代构成元素对于沈耀初绘画风格的形成有一定影响作用，使画面别有一番视觉新意。

### 三、以书法造型

“书画相通”是文人画笔墨书写化的一

个特点，各路评论家历来对个中原由多有妙论；近几年来，专家学者对沈耀初以书入画的写意造诣多持肯定意见，其作品特点可以从沈氏的画面上捕捉到。

首先，就其画面用笔濡墨的整体效果看，以书入画仅是沈氏笔法的一个方面。其次，在落款的字体行间，明显地体现出沈耀初不只是简单地把字写得好看而已。其实，以书入画的过程，追求的是如何使有意味的用笔因素、特点渗入到画面各种的行笔变化中。笔者注意到，沈耀初几幅作于20世纪50年代的画，不仅构图和笔墨显得一般，就是落款的书法也不如后期写得好或写得有意味。之后大概是深受明代王铎行草中那方拙奇崛略呈霸悍的肩架和用线的影响，画家除

了在作画中体现线力之外，还在各种形态尤其外在形式上有意往字的肩架造形上靠拢，如行竖变化穿插欹斜的节奏感。这样一来，使得一些较写实的形态也显得奇崛笨拙有趣，且不同于一般的变形。古人云：善书者多善画，特别强调书画用笔的重要性，如吴昌硕作画以求金石一体的凝重气韵，总使字与画间能形成一致；但多数画家在以书写笔法提高作画的用笔质量时，对于两者相互之间一种内在的造形如何结合得更有力度的问题上，考究得还是不够。而这一点，正是沈耀初写意画的感人之处，更是构成其艺术风格的重要一点。

### 四、意象中的抽象

20世纪绘画创作的另一个特点，就是人类懂得了何为抽象美！从意象结构中，找到了抽象笔墨艺术表现的某种可能。曾有学者提到，从黄宾虹墨笔山水的艺术成就上看，我们可以毫不犹豫地进入到西方现代绘画这一层面<sup>[5]</sup>。如果说黄氏的山水笔墨包含了这样的因素，那么沈耀初的写意花鸟画同样具有某种笔墨抽象结构，如上文提到的其画面构成因素，有成因于现代绘画对他的启发；而且，他开始形成个人写意艺术风格的时间、环境，正是台湾掀起现代水墨画运动的高潮之际。这对于从熟谙的领域转到陌生的领域的他，也一定在自觉或不自觉中有所尝试，兼收并蓄。以文人画精神进行艺术创作的沈耀初，在他借鉴抽象艺术手法时，不是简单地变成抽象画取而代之，而是根据每一幅作品的创作需要，在画面某个局部上尝试一下、变化一下。如20世纪80年代作的《飞雁》《红莲双燕》《梅花双鸟》《晨鸡》等不少佳作，某些笔墨结构已远离具象的勾勒、意象的铺洒而取抽象的形式，或什么都不是，只是当画面的具象易板滞、意象易笼统的时候才稍微改变一下，得以大气酣畅，引人更多遐想。特别是表现了梅枝雄鸡那种非具象或非意象而近于抽象碎笔短线的感觉，也许沈氏的这一点，刚好显出了不同于吴齐二人的笔墨效果，呈现出一种空阔畅神的审美。

同当今多数大写意花鸟画家一样，沈耀初完成于20世纪五六十年代的不少画作，特别用心于八大山人、吴昌硕的笔墨特点。比如1948年创作的《竹石图》，就是醉心于八大山人画枯石常用的笔法，其聚簇的墨点，可见一斑；还有仿吴昌硕大笔勾染并进、表

《笼鸡》 沈耀初 70年代初



《柳塘游鸭》 沈耀初 70年代初





现虬松的酣畅墨韵，等等。不过，这只是他学习文人画一些必备的技巧；但他不愿匍匐在前人脚下讨生活。如其自序：“由临摹古人到临摹自然，师法吾心。”<sup>[6]</sup>“力想摆脱‘青藤’、‘八大’‘扬州八怪’和近代的‘南吴北齐’而独辟蹊径，创立一种新的面目，实在是难之又难。”<sup>[7]</sup>他很清醒：“因此我不主张盲目地求变，而是顺诸学养、意识、逐渐求进，以达至自然表露的自家风貌。”<sup>[8]</sup>从他20世纪五六十年代亦步亦趋的从艺状态，到蜚声海内外的七八十年代纵横挥洒、风格特立的艺术面貌；从他早年深受于八大山人、吴昌硕的墨气章法，到晚年自成一家的艺术图式，等等。从一个只身在异乡漂泊的身影，到日后成为艺坛的智者，这灿然可见的艺术是长期浸淫笔墨丹青而走向成熟丰满的。在沈耀初这辈画家中，都有过年年轻时卷起粘满泥土的裤管踩着田垄干农活的生活经历。同齐白石一样，由于某种原因身居他乡，但萦绕梦中的还是故乡的一幅幅画面，这些都被画家化作笔下清新、鲜活、生动有趣的笔墨形象。人们在他们创作的一幅幅画面上寻见到生活的美、生活的情与真，那些无病呻吟的程式化已不复存在。那么，用鲜活的笔墨构筑感人的艺术，这样的画家当是画坛的智者。而沈耀初笔墨生涯就向世人很好地展示了这一点，他不会舍近求远，因为浮现他脑海里的是他37岁时从闽南丹诏一个小村落到台湾之前的一幕幕情景，所以他只身辗转在台中南投一带过着隐居般的生活，近40年的异乡漂泊，他阅尽了那里的山山水水。在这样一个与故乡风土人情相似、语言相近的宝岛，他看到了同根同源、同祖同宗的风俗习性，故而在艺术探索上不需猎奇和随波逐流。不变的乡音，一样的乡情，使他得以塑造表现的画面，就在眼前。因为闽南和台湾相似的一切，是他从艺路上的精神家园和风格形成的根基。在近半个世纪的笔墨耕耘中，他找到了精神的归宿，创立了自己的艺术风貌，“固执所好，乐此不疲”<sup>[9]</sup>。“笔墨精到人生乐事，学问深时气质变化。”当如此言，沈耀初所画、所写建构的艺术之境，正是他个人生活经历和艺术内含完美深刻的真实写照。

“一方水土养一方人”沈耀初大写意花鸟画的骨子里渗透着闽南人的性情，豪放、执著，这些无不对他画面的精神审美、艺术韵致产生影响。业界多年来形成了一种



《风雨如晦》沈耀初 80年代初

看法，认为闽画刚猛纵横浅薄有余，细腻柔情深刻不够<sup>[10]</sup>，这与这方水土的形成不无关系。这里的域文明远不如西部、中原或荆楚几千年的文化积淀那么悠久雄厚。至明代，一部分走出闽越的画家，来到了锦绣江南寻找艺术，从此便有了闽画这一说法。

但是，把闽画放入画史来看始终是微弱的一点。因为它总是被大的地域、画派所覆盖，如将它归于海派下的某点延伸；或为邻近岭南画派所滋润，总之，它难以蔚为大的格局气象。若以海派的某一支流去看，还有持论之处；但当成岭南画派去看则未免牵强。从一个画派形成过程去追溯其渊源流习，当初闽人研习艺术的眼界还不够开阔，才留有些许不足。倘若能以登山险阻之毅力，涉足得更远些，或京城或西部长安等，则于艺术的内在深沉或细腻深刻处会有更多的挖掘。所以当沈耀初远离故土身处异乡寄情于画事时，也远离了海派习气，可以放胆求索。漂泊近半个世纪的沈耀初，虽然常有“土渡关塞远，何日作归耕”之叹，但于

丹青笔墨里穷研画理，艺术上才有所建树；精神上方有所寄托。因为，艺术本是寂寞之道，大凡有造诣的画家一生总与此为伴，故能以自身的胆识学识摒弃笔墨的某些不足。那么，要避免那些驾轻就熟得烂、浮、轻、薄的影响，就要以生涩刻实如借鉴方笔转折的艺术语言以强化用笔的力度；当只重表面而显得形似单薄时，则以模糊混沌得精气神；当习惯于一挥而就草率简单时，则多以经营法克服之，这好比坠石落地恐太快，那么，运逆水行舟气力于笔墨中，以浑厚拙涩趣味克服闽画中速猛和不足，就会显出与前人不同的另一种艺术追求。

在艺术上，沈耀初深沉而不外露；含蓄而耐人寻味，如他所作的墨菊墨荷等写意效果，明显不同于海派风格；如运用“计白当黑”、“无画处皆成妙境”的黑白审美关系，巧妙布局。他常以花青或赭石的浓淡色泽，随意涂抹于画面的某些地方，掺以冷暖对比使其色调丰富别致，这对于气氛的烘托、意境的产生以及创造特定的意象无不显得匠心独具。他描绘的对象可以是苍穹宇宙、洪荒杂芜、原野阡陌……或具体清晰或朦胧混沌，如作品《双鹅戏碧波》《草野碧波》《柳塘双鸭》等等，都以其擅长的手法表现创作出来，既不同于前人又有所丰富，这与他早年在美专接受西画写生的经历不无关系。

今天，传统文人画正以其独特的艺术魅力不断为人们所关注。沈耀初的大写意花鸟画，无疑为当代中国画的表现内含增添了许多新的内容，因此，继续研究沈耀初绘画艺术的方方面面，意义深远。

(潘丰泉/厦门大学教授、硕士生导师)

#### 注 释

[1] 《沈耀初中国画集》序，北京：荣宝斋出版社，2007。

[2][3][6][7][8][9]同[1]。

[4] 李铸晋、万青力《中国现代绘画史》，上海：文汇出版社，2004：131-130。

[5] 刘国辉，中国美术学院中国画系人物画工作室，王赞《关于人物画》，石家庄：河北美术出版社，2002：60。

[10] 刘曦林《艺术的痴情苦人》沈耀初中国画集·序言，北京：荣宝斋出版社，2007。